

16 VALSAS PARA FAGOTE SOLO DE FRANCISCO MIGNONE: ANÁLISIS
ECLÉCTICO PARA LA INTERPRETACIÓN

ANA MARÍA GARCÍA ESTRADA

Trabajo presentado como requisito parcial para obtener el título de Magister en
Música, en el énfasis de fagot

Asesor Mg. GUSTAVO YEPES LONDOÑO

MEDELLÍN

UNIVERSIDAD EAFIT

ESCUELA DE HUMANIDADES

MAESTRÍA EN MÚSICA

2015

AGRADECIMIENTOS

A mi madre Helena y a mi esposo Andrés, quienes han sido de gran apoyo y estímulo.

A mis maestros, especialmente Pedro Salcedo, Gustavo Yepes y Javier Vinasco, quienes fueron mi guía en este proceso.

TABLA DE CONTENIDO

TABLA DE ILUSTRACIONES	4
INTRODUCCIÓN	6
1 MÉTODO ECLÉCTICO PARA EL ANÁLISIS MUSICAL.....	10
2 APLICACIÓN DEL MÉTODO ECLÉCTICO SOBRE LAS 16 VALSAS PARA FAGOTE SOLO DE FRANCISCO MIGNONE	13
MACUNAÍMA (A Valsa sem carácter).....	19
CONCLUSIONES	53
BIBLIOGRAFIA.....	54

TABLA DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1: Estructura de la valsa Macunaíma	20
Ilustración 2: Forma de la Valsa Macunaíma	21
Ilustración 3: Primera frase	22
Ilustración 4: Segunda Frase	23
Ilustración 5: Movimiento armónico tercera frase	23
Ilustración 6: Armonía recurrente	24
Ilustración 7: Nuevos elementos armónicos	25
Ilustración 8: Apoyaturas de la armonía	26
Ilustración 9: Movimientos cromáticos sobre dominante	26
Ilustración 10: Imitación en la sección B en tonalidad mayor	26
Ilustración 11: Transición a fa sostenido menor	27
Ilustración 12: transición a Coda	28
Ilustración 13: Coda	29
Ilustración 14: Primera semifrase y sus motivos (pregunta)	30
Ilustración 15: Segunda semifrase (respuesta)	30
Ilustración 16: Primera secuencia motivica	31
Ilustración 17: Desenlace anterior a la recapitulación	32
Ilustración 18: Segunda secuencia motivica	33
Ilustración 19: Tercera secuencia motivica	33
Ilustración 20: Segundo tema contrastante	34
Ilustración 21: Sección "B" tonalidad mayor	35

Ilustración 22: Patrones rítmicos	42
Ilustración 23: Trino 1 de Fa ⁴	Ilustración 24: Trino 2 de Fa ⁴45
Ilustración 25: Posicion sugerida para el trino La bemol ⁴ - Si bemol ⁴	47
Ilustración 26: Posición sugerida para el Fa sostenido ⁴	48
Ilustración 27: Posición sugerida para el Mi sobreagudo	52

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo está dirigido hacia el estudio de la obra “*16 valsas para fagote solo*” del compositor brasileño Francisco Mignone. En él, se efectuará un análisis detallado de la totalidad de la composición y de manera particular sobre una de las 16 piezas, mediante el método planteado por el teórico Lawrence Ferrara, en su libro: “*Philosophy and the analysis of music*”, el cual consta de 10 pasos basados principalmente en la fenomenología. Este sistema de análisis, que será debidamente explicado más adelante en este escrito, tiene como fin último realizar recomendaciones dirigidas a la interpretación, basadas en la información recopilada.

Este conjunto de piezas fue compuesto por Mignone para su amigo Noel Devos, fagotista principal de la Orquesta Sinfónica Brasileira de Rio de Janeiro, quien fue invitado en 1979 a tocar en la Escuela Musical de la Universidad Federal de Rio de Janeiro, en un ciclo de recitales llamado “*Em Tempo de Valsa*” (En tiempo de Vals), que pretendía abordar este género, tanto en el estilo clásico como en el popular. Al no encontrar Devos el repertorio que se adaptara a este proyecto, la organizadora del evento, Irany Leme, solicitó a Mignone que compusiera algunos valeses para él. Años antes, Devos ya había sido inspiración para Mignone en la realización de otras piezas para fagot. Así escribió para éste las dos primeras piezas que harían parte del grupo: *Macunaíma* y *Valsa-Chôro*.

Francisco Mignone (1897–1986), fue uno de los íconos del nacionalismo en Brasil durante el siglo XX. Formado como músico académico en São Paulo y Milán, apasionado de la música popular brasileña desde pequeño, dedicó gran parte de su vida a incorporar las músicas de su país en sus composiciones y mostró gran interés en el fagot y en sus posibilidades técnicas y musicales.

Mignone, llamado *Rei da vals* o Rey del vals, por el poeta brasileiro Manuel Bandeira, escogió este género brasileño para esta obra y para otros cinco grupos

de piezas porque, en su opinión, era uno de los pocos que no había sido comercializado por las corrientes estadounidenses y que por ende, permanecía en su estado más puro y fiel a las raíces brasileñas. Este género empleaba, en su mayoría, tonalidades menores, solía tener forma binaria o de variaciones con algunas excepciones y no se escribía para ser bailado sino interpretado en las serenatas callejeras de la vida nocturna de Río de Janeiro. Solían ser muy emotivos y tenían por lo general secciones improvisatorias en las que el instrumentista evocaba ese sentimiento o emoción. (Coelho).

Francisco Mignone impregnó las valsas de elementos populares del Brasil, tanto musicales como extramusicales y, al igual que los vales característicos, se encuentran en tonalidades menores a excepción de uno de ellos. Además, en los títulos que da a éstas, hace homenaje a amistades suyas que fueron personajes reconocidos del gremio artístico del Brasil, tales como el mismo Noel Devos, el flautista Sylvio Patápio Moreira y los compositores Heitor Villalobos y Ernesto Nazareth; además, hace referencia a varios géneros de la música popular brasileña, como son los *chôros* y las *modinhas*.

Las valsas que conforman este conjunto son:

1. *Aquela modinha que o Villa não escreveu*
2. *6ª Valsa Mistério... (Quanto amei-a!)*
3. *Brasileira*
4. *Valsa da outra esquina*
5. *Valsa em si bemol menor (Dolorosa)*
6. *Valsa-choro*
7. *Valsa improvisada*
8. *Apanhei-te meu fagotinho (valsa paródia)*
9. *+ 1 3/4*
10. *Valsa Declamada (O viúvo)*
11. *Pattapiada*

12. *A Boa Páscoa para você, Devos! (Valsa em fá menor)*

13. *Valsa Quase modinhera (A implorante)*

14. *Valsa Ingênuia*

15. *A escrava que não era Isaura (Valsa em quadratura)*

16. *Macunaíma (A valsa sem carácter)*

Desde su creación hasta la actualidad, este conjunto de piezas de carácter virtuosístico que dan muestra de un amplio conocimiento del fagot y su máximo aprovechamiento, han adquirido un lugar importante en el repertorio fagotístico internacional. De esta obra, se han publicado hasta ahora seis grabaciones del conjunto completo, realizadas por diversos fagotistas alrededor del mundo; la primera de ellas en el año de 1982 en Brasil por Noel Devos, la siguiente por el fagotista ruso Andris Arnicans en 1986; luego, por los estadounidenses Barrick Stees, Arthur Grossman y Frank Morelli en 1993, 1994 y 2005 respectivamente y, finalmente, en el 2014, grabadas por el fagotista brasileño Fabio Cury. El fagotista brasileño Benjamin Coelho escribió un importante artículo, traducido y publicado en The Double Reed Society Journal y en la revista ROHRBLATT. Dicho artículo se citará en este trabajo. En el año 2015, algunas de las piezas del conjunto fueron escogidas por primera vez como parte del repertorio para el Concurso de Jóvenes Artistas del Fagot, organizado por la Sociedad Internacional de Dobles Cañas (IDRS) que habrá de realizarse en 2016. A pesar de todo eso, no se conoce una investigación más detallada de esta obra y, mucho menos, a partir de un método de análisis no convencional con fines interpretativos.

En este sentido, el objetivo de este escrito no es sólo exaltar el valor de estas valsas a través de su análisis y adquirir un mayor conocimiento sobre ellas y todo aquello que rodeó su creación y su estilo, todo lo cual evidentemente podrá ser de interés para los fagotistas; el propósito es también poner en consideración la importancia del empleo de una metodología de análisis idónea para el intérprete, un sistema que permita llevar a la práctica los resultados obtenidos de las observaciones. Para esto, tal como lo propone este método ecléctico, es necesario

acercarse a la obra con una postura libre de juicios preestablecidos y abierta a cualquier posible nivel de significado que contribuya a la interpretación.

Al respecto, Ferrara dice en su libro: “*La música* no es simplemente una categoría para nombrar las cosas en el sonido y el tiempo, sino que connota sucesos que ocurren cuando la interacción entre los estratos de significancia musical se conectan y se les permite interactuar. *La música* sucede en el quehacer musical cuando el analista responde a la multiplicidad de niveles de significado musical en dicho trabajo.” (1991)

Explorar los diferentes estratos significativos de una pieza podrá llevar al intérprete interesado en ella a abastecerse de un sinnúmero de elementos que serán la fuente de su principal propósito, la ejecución interpretativa.

1 MÉTODO ECLÉCTICO PARA EL ANÁLISIS MUSICAL

Existen numerosos y muy distintos acercamientos al análisis de la música, cada uno enfocado en uno o varios aspectos particulares, como pueden ser el fenomenológico o sonoro (el discurso musical en el tiempo en que ocurre), el formal (que explica la estructura de la composición) o el hermenéutico (que interpreta las referencias extra-musicales de una pieza).

En este trabajo, el análisis que será efectuado sobre las valsas de Mignone, se basa en el método ecléctico propuesto por el pianista y teórico Lawrence Ferrara. Su modelo, conformado por 10 pasos, pretende integrar los tres sistemas anteriormente mencionados de análisis musical, a la vez que permitir el funcionamiento autónomo de cada uno. A continuación, se hará una descripción de este método tal y como lo explica en su libro “Philosophy and the analysis of music: Bridges to Musical Sound, Form and Reference”.

PASO 1: Consiste en ubicar la pieza que será objeto de análisis, en el contexto histórico en que fue creada, teniendo en cuenta la historia musical del momento y la vida y obra del compositor. Para este paso, Ferrara sugiere algunas preguntas que podrían ayudar a dirigir la búsqueda de la información necesaria:

- A. ¿Cuáles son las fechas importantes del compositor, diferentes a su nacimiento y muerte?
 - ¿Hay fechas que demarquen sus períodos estilísticos?
 - ¿Hay fechas de piezas importantes que coincidan con otros eventos de interés histórico general?
- B. ¿Cuáles son las características estilísticas de este período de la historia musical?
 - ¿Otros compositores han influido en su estilo compositivo?
 - ¿Sus trabajos han impactado en técnicas de composición subsecuentes?

- C. ¿Qué tan importante es este compositor?
- ¿Qué formas musicales utilizó?
 - ¿Qué medios usó: piano, cuarteto, orquesta, coro?
 - ¿Qué tan relevante fue este compositor durante su período?
 - ¿Su escritura estuvo limitada al estilo en boga de su período?
 - ¿Su estilo fue ecléctico?
 - ¿Qué escribieron críticos, historiadores o compositores sobre su mérito como compositor?
- D. ¿Cuáles son los estilos destacados en otras formas de arte del mismo período?
- E. ¿Cuál era el clima socio-político general en el cual el compositor escribió?

PASO 2: Ferrara llama a este paso “Audiciones-abiertas” y pretende que el analista realice escuchas de la pieza en cuestión con lectura de la partitura, poniendo atención a la sonoridad general, la estructura y el sentido de la composición, dejando a un lado comparaciones o conceptos preestablecidos, para luego describir su percepción del sonido, la sintaxis o el significado de la música.

PASO 3: En este paso, el objeto es el “análisis convencional” de la sintaxis, es decir, la estructura musical. Aquí es necesario exponer los hallazgos en forma directa y precisa, usando como apoyo lo escuchado en el paso 2.

PASO 4: Es la descripción fenomenológica del “sonido-en-el-tiempo”, es decir, la narración de lo que sucede en la pieza, haciendo a un lado observaciones de tipo estructural o de referencia a algún significado.

PASO 5: Se enfoca en examinar la representación musical o el tema al que hace alusión la pieza, el cual puede estar ya incluido previamente en un programa o texto cuando se trata de música programática. Se implementará un método crítico, propio o ajeno, para analizar dicho texto, en caso de ser necesario.

PASO 6: Busca relatar la forma en que la pieza expresa sentimientos tales como regocijo, orgullo, confusión, lucha o humor, entre otros. El analista debe

permanecer objetivo e imparcial y transformar ese sentimiento en una forma virtual llamada el símbolo musical, en lugar de emplearlo como una simple liberación de sentimientos. En este paso, las observaciones deben estar asentadas en la estructura y el sonido en el tiempo, de manera que las conclusiones de los pasos anteriores apoyen y corroboren las percepciones de la expresión musical.

PASO 7: Este paso, al igual que el 5, también está encaminado a la representación, en este caso del mundo onto-histórico del compositor. Aquí, Ferrara considera que el análisis hermenéutico es el más apropiado. Las apreciaciones ontológicas-históricas deben estar basadas en los hallazgos obtenidos en los pasos anteriores, la audición abierta y el análisis estructural. El analista juzgará si los niveles intrínsecos de significado musical apoyan y corroboran las percepciones referenciales.

PASO 8: Consiste en realizar de nuevo audiciones de la música. Ya que todos los niveles de significado musical (histórico, estructural, sonido en el tiempo, representación, sentimiento virtual y mundo onto-histórico) han sido analizados individualmente, en este paso interactúan. Esta nueva escucha permite profundizar en los pasos anteriores y, a la vez, ampliar la comprensión del “todo” que constituye la pieza.

PASO 9: Se presenta una guía dirigida a los intérpretes, con el previo conocimiento del trabajo, que contenga decisiones interpretativas hechas sobre la pieza, con base en base en el análisis realizado. Estas ideas interpretativas propuestas pueden ir desde crescendos sugeridos hasta recomendaciones técnicas para abordar un pasaje específico.

PASO 10: Este paso, que consiste en el análisis meta-crítico, es la característica particular del método ecléctico, ya que permite cuestionar las presuposiciones en que se basa para evaluar sus fortalezas y debilidades y así determinar el impacto del método en el resultado del análisis.

2 APLICACIÓN DEL MÉTODO ECLÉCTICO SOBRE LAS 16 VALSAS PARA FAGOTE SOLO DE FRANCISCO MIGNONE

A continuación, se analizará la obra en cuestión, siguiendo cada uno de los pasos propuestos por Ferrara y que fueron explicados anteriormente. Ya que las 16 piezas conforman un todo, el primer paso, que consiste en el contexto histórico, se resolverá de forma general sobre la pieza y los siguientes se aplicarán de manera individual en la valsa escogida.

Las “escuchas abiertas” que están indicadas en algunos de los pasos, se basaron en la primera grabación de la obra, divulgada por Discos PRO-MEMUS de Brasil e interpretada por el fagotista Noel Devos en 1982, que puede ser escuchada en el siguiente enlace electrónico de FUNARTE (Fundación Nacional de arte de Brasil): <http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/discos-pro-memus/francisco-mignone-16-valsas-para-fagote-solo-1982/>

PASO 1. Trásfondo Histórico.

Francisco Mignone.

Francisco Paulo Mignone, hijo de inmigrantes italianos, nació en 1897 en São Paulo y comenzó sus estudios musicales con su padre, Alferio Mignone. Estudió en el Conservatorio de Música y Drama de su ciudad y se graduó en flauta, piano y composición a los 20 años. Mario de Andrade, poeta, novelista y musicólogo brasileño de gran influencia durante el Siglo XX, escribió sobre Mignone que fue “Uno de los mejores y más característicos productos del Conservatorio; fue un pianista que no buscó virtuosismo sino que, de hecho, abandonó el piano por la composición: este fue el gran compositor y director Francisco Mignone” (Verhalen & Neves, 2005, p. 50).

Paralelamente a sus estudios de conservatorio, tocaba el piano en pequeñas orquestas de baile e improvisaba con la flauta en las calles de São Paulo en Grupos de *chôro*¹; desde entonces, empezó a componer música para piano principalmente, usando diversos géneros populares de la época como el vals “Manon” y el tango “Não se impressione”, entre otros. Durante estos comienzos, compuso siempre bajo el pseudónimo de *Chico Bororó*². Sobre las razones de esto, dice Amy Suzanne Gillick de la Universidad de California que “las preferencias elitistas eurocéntricas, en los círculos artísticos eruditos, llevaron al joven Mignone a proteger cuidadosamente su apariencia como un compositor serio. Escarcear en la “baja cultura” de la música popular podría llevar al suicidio profesional para un compositor de esta época” (2008, p. 3).

Estos primeros años de actividad musical constituyen un período muy importante para la posterior adopción del nacionalismo musical por el compositor, ya que la asimilación entre los estilos musicales que lo caracterizarían no se hace por medio de fórmulas sino por medio de un conocimiento que podría llamarse natural de las músicas populares, es decir, basado en la experiencia empírica.

Luego de terminar su carrera, recibió una beca del gobierno para estudiar en el Conservatorio Giuseppe Verdi en Milán, con el compositor Vincenzo Ferroni; allí se familiarizó con el lenguaje y las técnicas de composición europeas. Pasó, además, períodos prolongados en París y España. Estudió también con los italianos Agostino Cantúm, Silvio Motto y Savino de Benedictis. Allí compuso sus primeras óperas: *O Contratador de Diamantes*, basada en un tema nacional brasileño y *L’Innocente*, con libreto de Arturo Rossatto (Appleby, 2001, p. 143).

¹ “Término empleado para designar recitales o serenatas de música popular, el acontecimiento en que se emplea tal música, o la música misma” (Appleby, 2001, p. 181)

² Bororó es el nombre de una tribu indígena del Brasil (Coelho)

En 1929, regresó a Brasil y, al llegar, se encontró con el nacionalismo en todo su furor y, a la cabeza de éste, a Mario de Andrade, en ese entonces profesor de Historia y Estética del Conservatorio de Música y Drama de São Paulo y líder del movimiento nacionalista en Brasil, quien resultó ser una gran influencia sobre Mignone y su decisión de componer música nacional. Francisco Mignone comenzó entonces a enseñar en la Escuela Nacional de Música de la Universidad Federal de Río de Janeiro.

Tras fuertes críticas a su estilo italiano por parte de Andrade, a quien llegó a admirar y respetar, emprendió una búsqueda por un nuevo estilo, convirtiendo así en su objetivo y afición la composición de música popular con carácter académico. Compuso ballets, óperas, obras para coro, para orquesta y música de cámara entre otros. Algunas de las obras importantes de este período son: *Cucumbyzinho*³ (1931), basado en un tema nacional y con ritmos de las danzas populares brasileñas *samba* y *maxixe*; *Lendas Sertanejas* (1923-1940); *Valsas de Esquina* (1938-1943) y *Valsas Chôros* (1946-1955). Basó algunas de sus obras en los cultos africanos, como los ballets *Babaloxá* y *Batukajé* (1936) y canciones como *Cánticos de Obaluayê* (1934); además, en 1938, musicalizó el texto “Cántiga” del poeta Manuel Bandeira. (Appleby, 2001, pp. 143,144)

Andrade y su movimiento fueron de gran influjo para los compositores de la época como Francisco Mignone: “Uno puede detectar fácilmente la diferencia en su postura musical antes y después de su contacto con el modernismo” (Verhalen & Neves, 2005).

En su búsqueda, también exploró técnicas como el dodecafonismo y el serialismo, siendo la música de Stravinsky objeto de su minucioso estudio. Algunas obras para fagot que realizó durante este período son la Sonatina

³ “*Cucumby* es el nombre de un rito religioso celebrado entre grupos negros cultos cuando un miembro del grupo llega a la pubertad.” (Appleby, p. 143)

para fagot solista (1961) y la Segunda Sonata para dos fagotes (1967). Esta incursión en las técnicas de vanguardia europea no perduró dentro de su estilo, que se caracterizó por la versatilidad. Pronto regresó al nacionalismo donde permaneció por el resto de su vida, cultivando un repertorio que incluye, en su mayoría, ritmos brasileños como *choros*, *valsas*, *valsas-chôro*, *modinhas* y *toadas*, entre otros.

Según el fagotista Benjamin Coelho, la obra de Mignone fue clasificada por el compositor, director e instrumentista brasileiro José Nilo Valle, en cinco diferentes períodos que son: el popular (1910-1920), el europeo (1920-1930), el nacionalista (1930-1960), el experimental (1960-1970) y el neo-nacionalista (1970-1986). La obra *16 valsas para fagote solo*, objeto de estudio de esta monografía, pertenece a este último período de producción. (Coelho)

Mignone realizó un gran aporte en la producción de diversos géneros musicales y, principalmente, en la instauración de una música que llegó a caracterizar el repertorio brasileiro del siglo XX. Su aporte se presenta en una amplia gama de formaciones instrumentales, géneros que van desde la ópera, poemas sinfónicos, música coral y música de cámara hasta música para instrumentos solistas, siendo el piano uno de los más favorecidos, seguido por el fagot que se encuentra en muchas de sus composiciones.

Fue, además, un destacado pianista y director de orquesta que actuó como director invitado con la Filarmónica de Berlín, la NBC, la Orquesta Sinfónica de la CBS, la Academia de Santa Cecilia y las orquestas más importantes de Brasil. Francisco Mignone murió el 19 de febrero de 1986. (Coelho)

Las 16 valsas para fagot que son objeto de estudio en este trabajo, hacen parte de su estilo neo-nacionalista. En la edición publicada por FUNARTE en 1983, el fagotista Noel Devos, a quien Mignone dedicó las valsas,

comenta que “La colección de estas 16 piezas no solamente dará placer al intérprete y al oyente, sino que servirá como un verdadero método de estudio para el perfeccionamiento de fagotistas. De este modo, se vuelve el primer método brasileiro para fagot solo editado en Brasil”⁴

En cuanto al entorno socio-cultural vivido en Brasil a comienzos del siglo XX, dos sucesos avivaron el proceso de desarrollo musical en São Paulo; uno fue la creación del Conservatorio de Música y Drama y el otro, la llegada de *Ricordi*, una editorial internacional de gran importancia hasta el día de hoy; ambas dieron a la ciudad un mayor relieve como centro artístico. Uno de los personajes más destacados de esta etapa de la vida artística del Brasil fue el llamado “Padre del modernismo brasileño”, Mario de Andrade, quien dedicó su vida y la mayoría de sus escritos a esta materia. Entre ellos, *Ensaio Sobre a Música Brasileira* (1928) y *Evolução Social de Música no Brasil* (1939), donde resalta la importancia de que los compositores reconozcan y se apropien de sus raíces nacionales en toda su variedad e incorporen en sus obras los elementos de la música popular de las diversas regiones. Según su planteamiento, las canciones y formas musicales autóctonas como las *toadas*, *sambas* y *martelos*, entre otros, podían ser transformados en música erudita. (Verhalen & Neves, 2005, p. 52)

La influencia de la música italiana había crecido mucho desde la llegada de la ópera a mediados del siglo XIX. En la época en la que la mayoría de los países europeos se encontraba en una búsqueda de identidad nacional, Brasil marchaba sobre una cultura musical totalmente italianizada en lo que se refiere a las salas de concierto y la academia. Tal fue el panorama con el que se enfrentaron músicos como Mario de Andrade, Francisco Mignone y Heitor Villa-Lobos en su juventud, con Luigi Chiaffarelli y un amplio grupo de profesores traídos desde Italia a la cabeza del conservatorio de música y artes dramáticas de Sao Paulo.

⁴ Traducción de la autora del texto original en portugués: “A coleção dessas 16 peças, não somente dará prazer ao intérprete e ao ouvinte, como vai servir como um verdadeiro método de estudos para o aperfeiçoamento de fagotistas. Desse modo, torna-se o primeiro método brasileiro para fagote solo editado no Brasil” (Mignone, 1983)

Según Andrade, el desarrollo de la música nacionalista del Brasil se podría subdividir en cinco etapas. Esto puede ayudarnos a entender más claramente los momentos de su desarrollo. La primera etapa es la *Internacional*, en la que las técnicas europeas estuvieron en auge. La segunda es un *Nacionalismo Incipiente*, en el que cierta consciencia de temas del Brasil puede divisarse tras las formas convencionales. La tercera es la *Nacionalista*, en la cual ya es completamente evidente que los temas y el lenguaje usado tenían su fuente en el folclor brasileño, con la posibilidad, incluso, de llegar al exotismo. La cuarta, la *Nacional*, en la cual los elementos nacionales ya no se manifiestan en la superficie sino que yacen en la esencia de la música; y la quinta es la *Universal*, en que prima el interés por las tendencias universales modernas y de vanguardia que están en apogeo. Este ambiente, en general nacionalista, vivido por compositores como Villa Lobos, Camargo Guarnieri y Francisco Mignone, entre otros, buscaba concentrar la creación musical en las formas de la cultura brasileira, para así ir dejando cada vez más de lado la europea. (Verhalen & Neves, pp. 52-53)

En la segunda mitad del Siglo XX, surgieron también movimientos de la Nueva Música, como *Música viva* y *Música Nova*. Los compositores de estas corrientes buscaban incorporar elementos nacionales en sus obras y, a la vez, aplicar las nuevas técnicas de composición como el dodecafonismo y el serialismo. El panorama crece rápidamente; los diversos festivales musicales, la incorporación de la enseñanza de composición y ejecución de música contemporánea, la activación de la *Sociedade Brasileira* de Música Contemporánea, resultan de gran incentivo para los jóvenes compositores. La creación musical durante este período que nos compete varía a lo largo de todo el país con obras para un número de diversos formatos e incluye tanto la composición de música aleatoria, la electroacústica y la experimental, como la llamada música tradicional erudita con elementos nacionales. “Músicos y públicos del Brasil fueron atraídos a una seria discusión de las fuentes de creación artística y los elementos del estilo de las obras nacionalistas”. (Appleby, 2001, p. 162)

MACUNAÍMA (A Valsa sem carácter)

Compuesta por Mignone el 10 de octubre de 1979, fue la primera de toda la colección. A continuación, se expondrán los hallazgos de los restantes 9 pasos del método ecléctico escogido.

Paso 2: Audición de la pieza

Esta valsa de 2 minutos y 20 segundos de duración tiene un tempo rápido. Desde el comienzo, el discurso melódico de la pieza tiene un aire ansioso. El fagot, tal como lo indica el compositor en la partitura con el término *cantando*, interpreta su melodía dejando reposar cada frase sutilmente en un esquema de pregunta-respuesta. La valsa se encuentra en la tonalidad de re menor y, en su comienzo, revela una atmósfera triste y anhelante, sirviéndose de una sencilla melodía en corcheas con un sentido anacrúsico. Podría decirse que el uso de corcheas es por sí mismo un motivo ya que es recurrente a lo largo de la pieza. Algunas apoyaturas y adornos crean la ilusión de que el intérprete improvisa a lo largo de la valsa. Presenta segmentos contrastantes en carácter, mostrando en su siguiente sección una melodía más intensa y enérgica, después de la cual, el fagot canta de nuevo pero ya en la tonalidad paralela de Re mayor. Aquí puede escucharse una sonoridad amplia, más tranquila en tempo y con un carácter esperanzador pero pronto, mediante un puente, retoma la tonalidad menor inicial y lleva a una coda donde, de nuevo, una melodía lastimera va descendiendo en el registro del fagot y llega al final con dos saltos de octava para terminar con la tónica en un inesperado sobreagudo vibrante⁵.

⁵ Cabe anotar que, durante esta audición, encontré dos diferencias entre la partitura y la interpretación de Devos; una es que el fagotista no hace la repetición señalada por Mignone entre los compases 34 y 49 y la segunda es que, al final del compás 68, donde está escrito La, Sol becuadro y Fa, en un tresillo de semicorchea, Devos toca un Sol Sostenido en lugar del sol natural escrito, cambiando la sonoridad de una escala melódica descendente de La menor por una escala armónica.

Paso 3: Sintaxis o estructura de la pieza.

Por su condición de vals, la métrica de esta pieza es de $\frac{3}{4}$ sin ningún cambio durante toda su extensión y, como era la usanza de los vales típicos del Brasil, su tonalidad es menor. No existe ninguna información en la partitura acerca del tempo de la pieza; en su lugar, Mignone da indicaciones a lo largo de la misma sobre el carácter de cada fragmento.

Esta valsa, en su escritura, está claramente delimitada por secciones que el compositor señala mediante barras de repetición, así: ||a:||b:||C||+ puente + coda⁶.

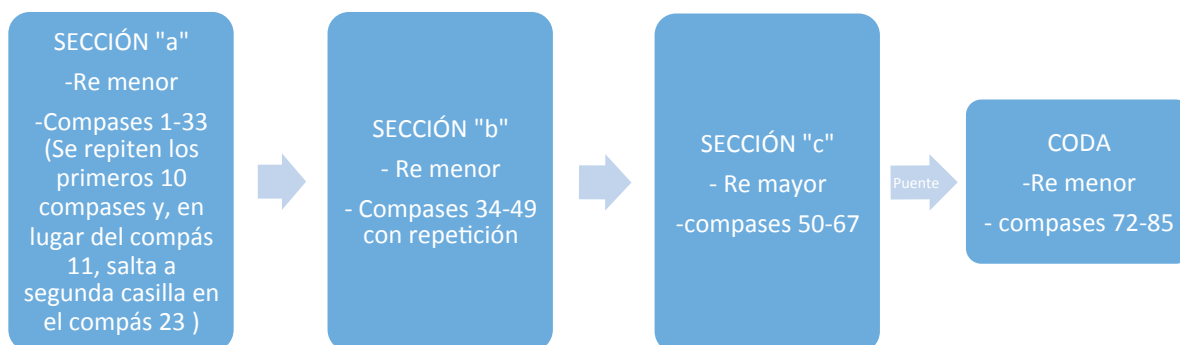


Ilustración 1: Estructura de la valsa Macunaíma

Aunque la estructura de la valsa *Macunaíma* está delimitada en estos tres segmentos, el resultado auditivo derivado de su forma, es diferente. Es decir, la llamada anteriormente sección “b” no es independiente por sí misma, por el contrario, es un segmento complementario de la misma sección “a”; así, la primera gran sección, desde el compás #1 hasta el #49, está constituida por dos temas contrastantes. Después encontramos la sección “B”, más corta, en Re mayor, su paralelo, a lo cual sigue un puente de transición y la coda, por lo cual podríamos decir que, aunque su estructura es de tres partes, su forma musical es binaria, así: ||a||B:||+ puente + coda

⁶ Las letras minúsculas representan las tonalidades menores y las mayúsculas, las mayores.

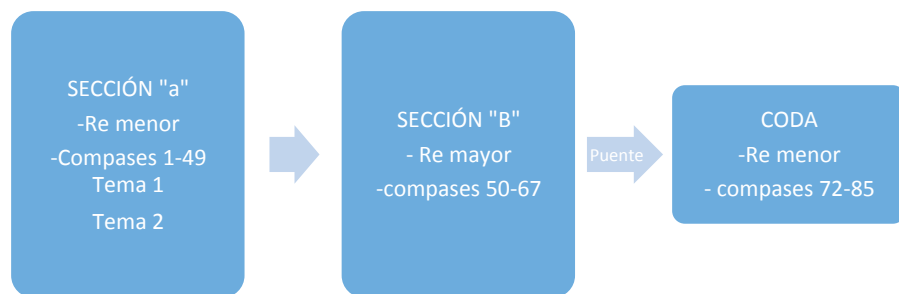


Ilustración 2: Forma de la Valsa Macunaíma

Para efectos de una mayor comprensión, se realizará un desglose estructural y armónico de la pieza tal y como se explica en la ilustración No. 1, es decir; como se encuentra delimitada en la partitura. Por disponer únicamente de una línea melódica, se expondrá el movimiento armónico generalizado el cual, a lo largo de toda la pieza, es completamente tonal con semicadencias y cadencias perfectas y se caracteriza por el uso de armonía de acordes napolitanos y de sexta aumentada.

La sección que comprende los compases del 1 al 33 se encuentra conformada por tres frases de 11 compases cada una, en la tonalidad de re menor. La primera, que va del compás #1 al #11, se compone de dos semifrases; la primera desemboca en la dominante de la tonalidad (La mayor) tras una tónica cadencial ($i^6/4$) antecedida de una dominante de la dominante; y la segunda, una respuesta de 6 compases que, en el compás #8, en su armonía, muestra lo que parece un acorde de sexta aumentada o acorde alemán de Sol sostenido disminuido que, en este caso, como era de esperarse, actúa como séptimo de la dominante y resuelve en una tónica cadencial ($i^6/4$) que luego va a una dominante a través del trino de Fa, como una sexta suspendida que resuelve a la quinta (Mi), para dejar la frase en dominante de nuevo. (Ver ilustración No. 3)

1

6

i cantando V9b i V/V i6/4 V

i ii°6 (vii°6 b3) 5 V i6/4 V6 5

Ilustración 3: Primera frase

La segunda frase de esta sección comienza donde terminó la anterior, con una corchea en dominante en anacrusa del compás #12. Esta sección no se compone de semifrases complementarias como la anterior sino de un bloque conformado por pequeñas secuencias que se mueven entre subdominante y dominante hasta llegar al final de la frase. Comienza con un salto de novena y, sobre el segundo grado de la tonalidad (subdominante disminuida), un descenso hacia el quinto grado. Luego en el compás #13, tras un salto de octava y como en forma de secuencia, desciende de nuevo en una escala armónica (con Do sostenido y Si bemol) y llega al compás #17 a la dominante, que resuelve en lo que parece ser una cadencia rota (el sexto grado) en los compases #18 -19. Va luego a la dominante y se mantiene durante los compases finales de esta frase, mediante una escala cromática descendente y en *rallentando*, para desembocar en los signos de repetición que han de llevar de nuevo al comienzo de la pieza. (Ver ilustración No. 4)

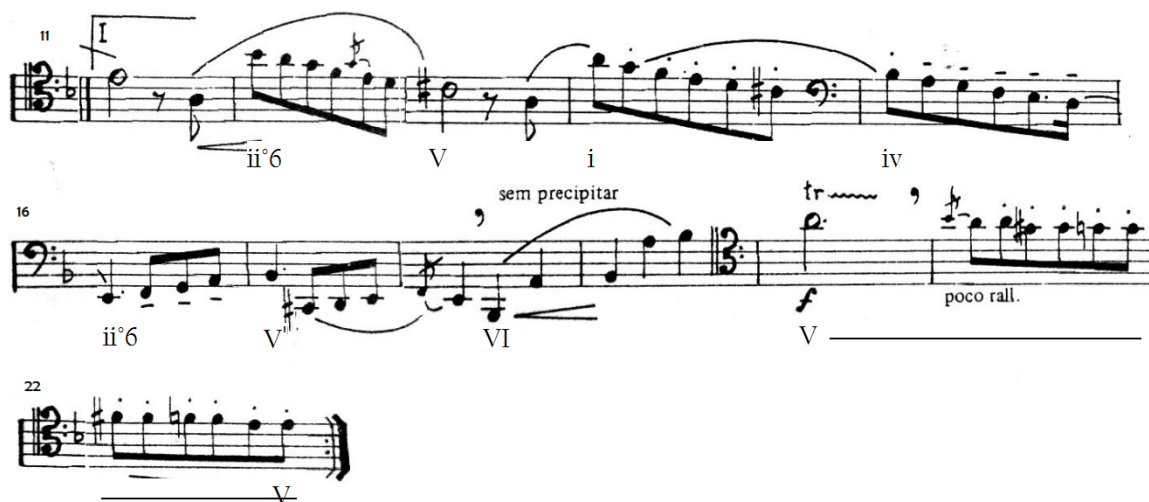


Ilustración 4: Segunda Frase

Después de repetir desde el comienzo hasta el compás #10, salta a la segunda casilla y comienza una nueva frase en el compás #24. Ésta está formada por motivos de dos compases en escalas ascendentes y descendentes. Comienza en el cuarto grado (Sol menor) y luego, en el compás #25, llega a un Re sobreagudo como la séptima de un movimiento melódico sobre mi mayor con séptima (dominante de la dominante); luego una tercera descendida de mi mayor (Si bemol), en el compás siguiente, lleva a un cadencial ($i^6/4$) y luego a la dominante como puede verse en la ilustración No. 5. Seguidamente, en el compás #27, emplea de nuevo la sonoridad del acorde alemán en una escala descendente que resuelve por semitono a una tónica cadencial ($i^6/4$) en un motivo de dos compases que se repite luego en dominante.

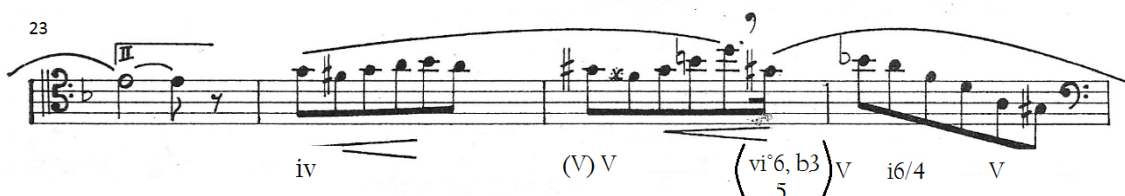


Ilustración 5: Movimiento armónico tercera frase

La melodía de los compases # 39 al 49, como previamente se había anotado, hace parte de la misma sección “a” pero presenta un segundo tema contrastante. Su armonía no varía con respecto a lo presentado anteriormente, que son movimientos entre tónica, subdominante y dominante de la dominante; es decir, reposo-tensión-reposo. Esta sección continúa en la tonalidad de re menor y está conformada por dos frases de 8 compases cada una. La primera semifrase de 4 compases en forma de pregunta, termina sobre La. Como se había dicho anteriormente, es recurrente el uso de las notas de la sonoridad de tercera disminuida del acorde alemán con Sol sostenido y Si bemol, que resuelve a La. (Ver ilustración No. 6) Luego la siguiente semifrase, es decir, la respuesta, comienza en una dominante con novena menor, es decir, si bemol, que hace de nota de paso y resuelve a tónica.

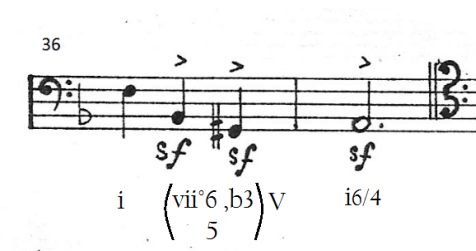


Ilustración 6: Armonía recurrente

La siguiente frase de este segmento, en el compás #42, también formada por dos semifrases de 4 compases. Armónicamente, los movimientos no son tan diferentes con excepción de tres elementos nuevos que pueden verse en la Ilustración No. 7. Comienza con un cuarto grado mayor que, al siguiente compás, se vuelve de nuevo menor, movimiento que podrá tal vez justificarse como una posible anticipación de la sección siguiente, es decir, un anuncio del modo mayor que se aproxima. En el compás #47, la segunda semifrase, de nuevo con el intervalo Sol sostenido-Si bemol, que se mantiene en el siguiente compás pero con un cromatismo intermedio, si natural, (el cual podría tal vez ser un simple cromatismo o implicar una armonía independiente del séptimo grado de la tonalidad). Además,

al final del compás, vemos por primera vez un Mi bemol, una segunda descendida, como parte de un armonía napolitana que, como es habitual, resuelve medio tono hacia abajo en un primero cadencial ($i^6/4$) que va a dominante para terminar por completo la sección, de nuevo en tónica en el último compás.

Ilustración 7: Nuevos elementos armónicos

La siguiente sección, en la tonalidad de Re mayor, comienza en el compás #50, con una frase de 8 compases; 2 semifrases de 4 compases que se mueven en una sencilla armonía de primero, cuarto y quinto grados (I-IV-V). En el compás #51, encontramos un Sol sostenido dentro de una armonía que parece ser de cuarto grado, de manera que este Sol sostenido es una nota de paso, que no significa cambio armónico alguno. En el compás siguiente (#52), vemos Fa sostenido, Mi y Re, con una apoyatura del La al Mi; en este caso, la apoyatura es la nota real de la función de tónica y el Mi la nota de paso hacia el Re. Lo mismo sucede en el compás siguiente, donde vemos las notas Do y Re acompañadas de la apoyatura de Mi; aquí, de nuevo, la apoyatura hace parte de la función de dominante.



Ilustración 8: Apoyaturas de la armonía

La respuesta a esta frase en el compás #54, comienza en la tónica y luego se mueve a través de cromatismos, siempre sobre una armonía de dominante.



Ilustración 9: Movimientos cromáticos sobre dominante

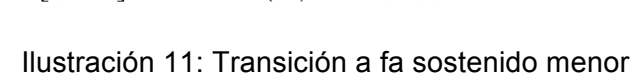
En el compás #58, realiza una imitación de la frase del compás #50, pero ahora comenzando en Sol, en función de subdominante de la tonalidad. Sigue una línea melódica similar mas no idéntica a la anterior; en el segundo tiempo del compás #60, desde la apoyatura de Sol a Fa#, donde se interrumpe la ligadura, comienza el primer grado que va hasta el compás siguiente. (Ver ilustración No. 10).



Ilustración 10: Imitación en la sección B en tonalidad mayor

62

[V=bIII] - V i (f#) rall. V



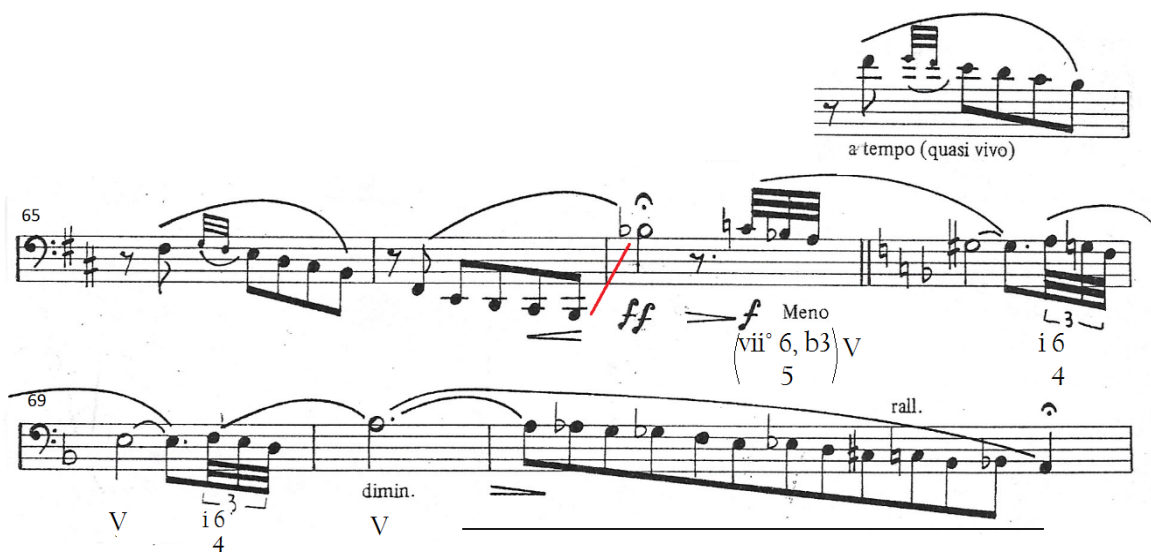


Ilustración 12: transición a Coda

Finalmente comienza la coda en el compás #72, con una frase corta que rápidamente expone el segundo grado descendido, Mi bemol, que va a dominante y luego a tónica. Posteriormente en el compás #75, vemos una melodía descendente de 5 compases con un constante pedal de la tónica que se mueve armónicamente así: [i – iv – i – ii°7 – i] y termina en el Re más grave del registro. Al llegar allí, repite de nuevo, pero ahora usando de nuevo la segunda descendida antes de resolver a tónica, así: [i – iv – i – bII – i]. Los dos compases finales, donde el fagot salta al re dos octavas arriba y luego una vez más usando una apoyatura de Mi sobreagudo, pareciera ser una simple extensión del primer grado; sin embargo, cabe insinuar la presencia de un cuarto grado entre dos primeros, es decir, una cadencia plagal. (Ver ilustración No. 13)

72 Poco meno

pedal en Re

P i bII6 V i P cedendo um pouco iv(i)

77

i ii°7(i) i più piano iv(i)

81

i bII(i) i iv i

Ilustración 13: Coda

Paso 4: Descripción del “sonido en el tiempo”.

Esta valsa está en un tempo ligeramente rápido y Mignone únicamente hace una indicación de carácter al inicio que dice: “cantando”. La pieza comienza, tras un silencio de corchea, con una melodía *cantábile* compuesta por una serie de corcheas con movimiento apresurado en dirección descendente, las cuales se detienen brevemente en una negra con punto en el compás #4 y luego toman de nuevo, impulso hacia el compás siguiente donde termina esta primera idea. Estas corcheas, por causa de dicho silencio, parecen tener un sutil efecto desplazado; es decir, el primer grupo o motivo rítmico es de 5 corcheas (abarcando hasta la primera corchea del segundo compás); el grupo siguiente, de formación similar, termina en la primera corchea del tercer compás y el tercer grupo, en el compás #3, desciende en un salto hacia el cuarto compás en una negra con punto sobre Sol sostenido, creando una leve tensión que, a través de un acorde de tónica, lleva la frase a término en el compás #5 con la nota La, dejando al oyente a la expectativa de una respuesta. (Ver ilustración No. 14).



compás #13, en ligeras corcheas ligadas con una apoyatura de adorno de Sol a Mi entre ellas. Como puede verse en la Ilustración No. 16, inmediatamente al final de este compás, realiza de nuevo este motivo rítmico compuesto de un salto y una escala descendente en grados conjuntos, empezando con una anacrusa desde el mismo La anterior; pero ahora realiza un salto de octava hacia el La agudo seguido por unas corcheas que descienden velozmente, ya no ligadas sino levemente articuladas (en *portato*) y allí se rompe la secuencia pues la escala continúa bajando hasta el final del compás #15, (volviendo a la clave de Fa) y con una figura de saltillo que aparece por primera vez en la pieza y con un carácter impetuoso y sorpresivo, realiza un salto de séptima descendente desde Re hacia el Mi del registro grave al compás #16. Allí, toma el impulso de nuevo para cantar, con una sonoridad más profunda, tres corcheas que ascienden por grado conjunto hacia el Si bemol y luego vuelve a saltar, ahora al Do sostenido grave y, con un poco más de calma, canta otra vez tres corcheas ascendentes que, con una apoyatura que bordea a Mi, llegan a una corta pausa (marcada por el compositor con una coma en la partitura).

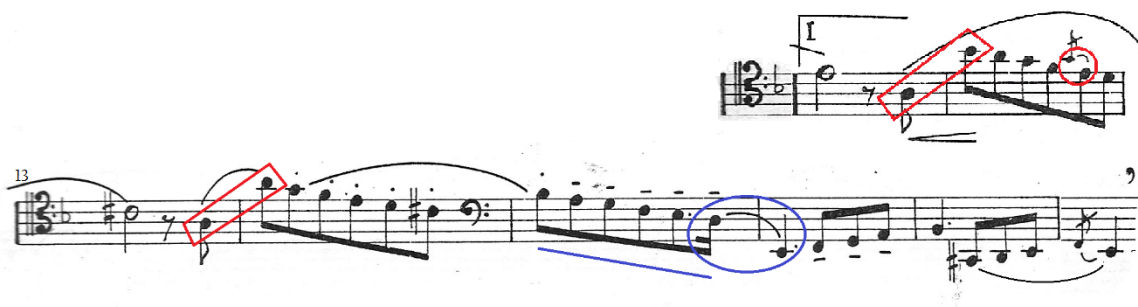
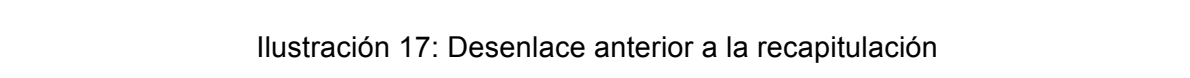


Ilustración 16: Primera secuencia motivica

Luego, creando gran expectación y con la indicación del compositor: “*sem precipitar*”⁷, con una tensa serenidad casi misteriosa da un gran salto desde el Si bemol grave hacia la nota La que reposa otra vez en Si bemol; luego salta

⁷ Sin precipitar. Traducción de la autora.



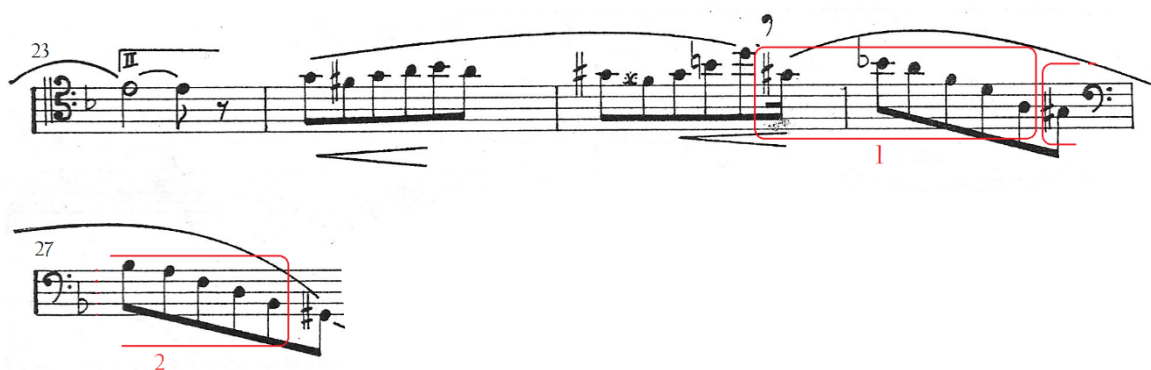


Ilustración 18: Segunda secuencia motivica

En el compás #28, todavía con un eco de la última nota de la frase anterior (Sol sostenido), se da paso al siguiente motivo donde el fagot canta ahora corcheas ascendentes hacia un Fa agudo que mantiene de forma emotiva en una figura de blanca con punto y de la cual desciende tras una apoyatura de Si bemol hacia la dominante. Este motivo se repite como una secuencia en los dos compases siguientes (#30 y 31) con algunas variaciones melódicas y armónicas y, en los últimos compases, usando como ornamentación grupos de dos y tres fusas como resoluciones que le dan una sonoridad jazzística e improvisatoria, el fagot, con un sonido vibrante, concluye la primera sección. (Ver ilustración No. 19) En este ir y venir de la melodía con un movimiento constante hacia adelante, alternado con cortas pausas, se produce una sonoridad anhelante.

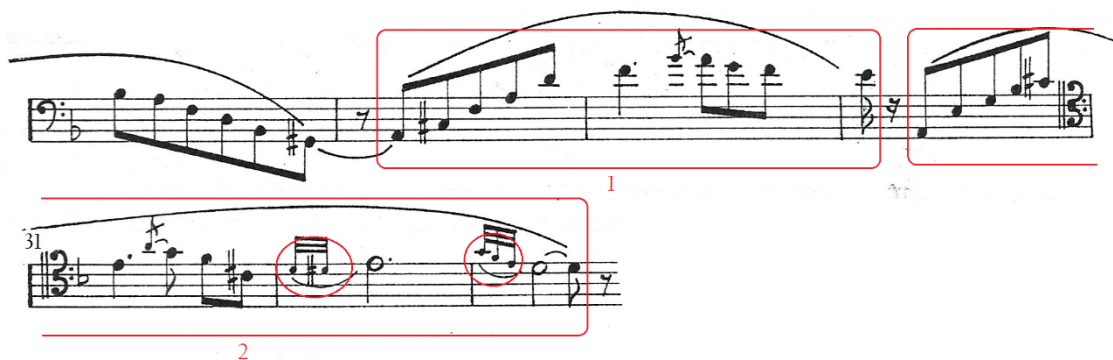


Ilustración 19: Tercera secuencia motivica

La siguiente frase, con un carácter decidido y dramático, parte de una apoyatura de Do sostenido a Re, con una indicación de *sforzando* como novedad hasta ahora en esta pieza. De esta figura, emergen corcheas muy cortas que se precipitan hacia tres negras y una blanca con punto con gran acentuación. Su réplica en el compás #38, como insistente en su idea, repite este motivo pero, esta vez, una sexta arriba de la frase anterior, desde Si bemol agudo, con una apoyatura superior de Do como un gemido intenso que empuja las corcheas siguientes por la escala armónica de re; éstas continúan descendiendo así hasta llegar a un Fa en tónica con una sonoridad amplia. Después de una breve pausa, la respuesta en un inesperado cuarto grado mayor, todavía con un grande e intenso sonido de fagot, declama casi con nostalgia tres pequeños motivos rítmicos con algunas variaciones entre sí: uno en mayor, uno en menor y el otro en cadencial, con un pequeño cambio rítmico que culmina con tres negras muy decididas. Luego, en el compás #46, toma impulso con una línea de corcheas apresuradas y claramente articuladas cortas y juguetonas, que llevan al final de la frase en dos compases con corcheas acompañadas de apoyaturas inferiores de medio tono con un sutil *rallentando* al final.

Ilustración 20: Segundo tema contrastante

En el compás #50, con un cambio de tonalidad a Re mayor, inicia una nueva sección donde el fagot canta, con carácter alegre, una melodía serena que adorna con apoyaturas pronunciadas y tranquilas. Comenzando en Fa sostenido agudo (tercer grado de la tonalidad), va descendiendo en el registro hasta llegar a La mayor y, en seguida, la contestación, en la tónica y, con una voz profunda desde el registro grave, va subiendo con una escala cromática que termina este enunciado con un Do sostenido en el compás #57 como tercera de la dominante, lo cual crea una atmósfera inconclusa. Luego, en el siguiente compás, emula la frase anterior comenzando ahora en Sol sostenido (un tono por encima) y, con el mismo carácter sosegado de toda esta sección, el fagot canta la melodía de nuevo y, a través de un cromatismo, llega esta vez a un conjunto de tresillos que nos transportan en su armonía a Fa sostenido menor y llegan en un *rallentando* a un corto calderón en la última nota del tercer tresillo.



Ilustración 21: Sección "B" tonalidad mayor

Luego en el compás #64, de forma inesperada y con la indicación *A tempo (quasi vivo)*, el fagot desata con prisa y ahora en Si menor, una figura de corcheas ligadas que adorna con dos fusas en medio de este motivo. Esta figura se repite en el siguiente compás ahora en la octava inferior media y, una tercera vez, en el siguiente pero ahora en el registro grave y con más calma, esta vez sin el adorno y, al llegar al Si natural grave, salta a un Si bemol dos octavas arriba, que sostiene vibrante en un calderón y nos regresa a la sonoridad menor. Después de una pequeña espera y con un temperamento tranquilo, realiza su regreso a re menor, con una serie de figuras anacrúsicas de tresillo de corchea y blanca con punto, como ornamentaciones, con una sonoridad nostálgica, siempre descendiendo en una escala menor armónica; luego, en la tercera repetición de esta figura, realiza un salto de una quinta hacia a la nota La, de donde el fagot, presuroso, libera una escala de corcheas cromáticas descendentes claramente articuladas que, en *rallentando*, llegan al La de la octava inferior, que se sostiene con carácter triste en el calderón. En seguida, en el compás #72, el fagot canta una corta frase como reminiscencia toda de la pieza. Al igual que en el comienzo de ésta, un silencio de corchea da paso a una fluida melodía en corcheas que, en el segundo compás y con un Mi bemol, imprime un matiz de gran pena que aumenta su tensión en el siguiente compás y decae de nuevo en tónica. Seguidamente, con la indicación de Mignone: “*cedendo um poco*” (cediendo un poco), el fagot canta de forma fluida una frase en corcheas que oculta una pesarosa melodía descendente con un pedal de la nota re, la cual va por grados conjuntos desde Do sostenido hasta llegar a su reposo en el Re inferior. Allí mismo, inicia de nuevo esta misma frase, ahora titubeante y articulando mucho más que la primera vez y, al llegar al último compás, una segunda descendida (Mi bemol) desemboca en el Re grave. En los dos últimos compases, salta dos octavas arriba al Re agudo y luego, con una apoyatura superior de Mi, salta de nuevo, ahora al Re sobreagudo y vibra glorioso dando fin a la pieza.

Paso 5: Representación

El título de la valsa *Macunaíma - A valsa sem carácter* (la valsa sin carácter), por sí mismo, sugiere un trasfondo extra-musical. Sin embargo, la partitura no viene acompañada de un texto específico, por lo cual es necesario ahondar en su significado, no sólo mediante la investigación sino también a través de un proceso especulativo, que permita a la imaginación ampliar el mundo de las posibilidades significativas.

Esta valsa fue escrita por Mignone en honor de Mario de Andrade, ya que hace referencia a un importante trabajo literario suyo, escrito en 1928 y que lleva el mismo nombre: “*Macunaíma*⁸: *o herói sem nenhum carácter*” (Macunaíma: el héroe sin ningún carácter). Como ya se había dicho anteriormente en este trabajo, Andrade fue clave en la resolución de Mignone de tomar el camino nacionalista en sus composiciones y por él sentía gran aprecio y admiración. Según Kimberle S. López, Andrade escribió esta novela sólo seis años después de la llamada Semana del Arte Moderno, que inició el movimiento vanguardista cultural y literario de Brasil conocido como “Modernismo”. Nos dice López que este movimiento se caracterizó por dos grandes intereses: la afirmación de la identidad brasileña y la creación de una literatura cosmopolita comparable con la europea y exportable internacionalmente. Y es esta dualidad la que está representada en la obra de Andrade. (López, 1998)

Macunaíma, el protagonista indígena perezoso, egoísta y sinvergüenza, fue extraído por Mario de Andrade del libro *Del Roraima al Orinoco* (1917), escrito por Theodor Koch – Grünberg; los elementos encontrados en ella están inspirados en leyendas, lenguajes, tradiciones e historias populares del Brasil. Andrade relata la vida de este personaje desde su infancia y las aventuras que atraviesa cuando, siendo ya un adulto, sale de su tierra natal, Uraricorea, hacia la gran ciudad de São Paulo para buscar un amuleto que ha perdido. Allí se ve deslumbrado por una

⁸ Nombre del personaje principal de este libro. Un indígena, miembro de la tribu Tupí.

cultura completamente diferente a la suya y pierde su rumbo, más interesado en todos los placeres que le ofrece la gran industrialización europea. Andrade señala a Macunaíma como “sin carácter” y encarna en él al natural brasileño, susceptible a la influencia de otras culturas (como era la europea en el siglo XX), refiriéndose a esta identidad nacionalista como débil, ya que está dispuesta a perder sus rasgos autóctonos a merced de otros mundos. (Espejo Velásquez, 2013)

Dice la leyenda que, al final de su vida, Macunaíma vuelve a casa y, habiendo perdido de nuevo su talismán, no tiene más voluntad que ir al cielo y convertirse en una constelación: “La Osa Mayor es Macunaíma. El mismo héroe imperfecto que de tanto penar en la tierra sin salud y con mucha hormiga, se cansó de todo, se fue y anda solitario en el extenso campo de los cielos”⁹ (de Andrade)

Paso 6: Sentimiento virtual

Las agitadas corcheas de la melodía en menor de los primeros cinco compases, espontáneas y sin titubeos, parecen contar una historia que, desde el comienzo y con su rápido movimiento descendente y ascendente en sólo cinco compases, augura un carácter atribulado. La respuesta a esto, en el compás #6, aunque reduce su excitación cambiando las corcheas por negras, reafirma su aflicción inicial escalando al registro agudo, al llegar a un Si bemol superior y exponer el tembloroso trino en el compás #10, dejando todavía la frase expectante sin resolver a tónica. El fagot, como cantando, va y viene en el tempo, dejando reposar brevemente las frases cual si fuera el narrador de esta historia. Con la misma intensidad continúa la siguiente frase en el compás #11, con saltos de novena y octava que parecen lamentaciones; y apoyaturas que semejan inflexiones de la voz misma de un relator. De nuevo en el final de esta frase, en el compás #18, con negras ascendentes y la indicación en la partitura “*sem*

⁹ Traducción de la autora del texto original: “A Ursa Maior é Macunaíma. É mesmo o herói capenga que de tanto penar na terra sem saúde e com muita saúva, se aborreceu de tudo, foi-se embora e banza solitário no campo vasto do céu.”

precipitar", reduce un poco la marcha y crea un ambiente misterioso y vigilante; éstas, de forma inesperada, llegan a un penetrante trino agudo que produce un momento de caos y confusión y, usando una apoyatura superior, desliza una escala cromática descendente que, en lugar de resolver dicha confusión, ocasiona de nuevo un aire de desconcierto y abandona la frase sin desenlace. Allí comienza de nuevo la melodía desde el principio y cuando salta a la segunda casilla al compás #23, hace un movimiento melódico impetuoso y decidido hacia el registro agudo que parecería que va a resolver su dilema en el compás #26 pero, en su lugar, este mismo movimiento en corcheas ahora descendentes y de carácter amargado, se dirige al compás #28 donde canta un motivo ascendente de dos compases en corcheas; y su respuesta, casi idéntica, resuelve por fin a la tónica y, aunque con un carácter más tranquilo, usa dos adornos como resolución que le dan una sonoridad resignada.

En la sección media, como una historia que se torna turbulenta, parte de un *sforzato*, un motivo intranquilo y temeroso de 4 compases, que luego repite casi igual en el registro agudo, lo que lo hace más intenso y doloroso; pero luego, en el compás #42, canta con un aire amable un motivo de negra con punto y tres corcheas con un si natural (en mayor) esperanzador y, en el siguiente, con un Si bemol (en menor), de nuevo acongojado. Luego con una variación en semicorcheas que parecen suspiros, llega al final de este motivo con un aire más decidido. Una gran dualidad de espíritu se percibe en estos singulares motivos, que se mueven entre el contento y el desasosiego. Luego en el compás #46, acelerando otra vez el paso, una serie de corcheas cortas que crean de nuevo una atmósfera de ansiedad, se precipitan a los dos últimos compases en donde corcheas saltarinas con apoyaturas inferiores, como si huyeran, llegan hacia el final de este capítulo que termina en tónica, dejando en el último compás una sensación de alivio.

En consecuencia de lo anterior, la siguiente frase en el compás # 50, en tonalidad mayor, canta plácida una melodía que va descendiendo, con apoyaturas tranquilas

pero de un aire juguetón, para luego responder a ésta, con una frase en el registro grave que parece regodearse. La siguiente, en el compás #58, un tono más arriba, da la sensación de que fuera aún más optimista y, esta vez, al terminar unos tresillos ascendentes, reduce la marcha y crea una atmósfera de intriga y misterio al final, como una pregunta sin respuesta. De allí, rápidamente, se desprenden dos juegos de corcheas con un adorno de fusas veloces y alarmantes, como en forma de advertencia y el último compás, más lento y casi derrumbado, desciende al Si grave y salta luego al Si bemol medio, desorientado como si hubiera equivocado su rumbo. Allí, sin más que hacer, con tresillos de semicorcheas va descendiendo como si hubiera sido derrotado hasta desplegar una escala cromática que va perdiendo su vitalidad.

Después de haber creado un estado de desesperación, hay una melodía reposada y melancólica de 3 compases. Luego, con la nota re como un pedal, se percibe un aire apesadumbrado cuando va desgranando la melodía descendente, que al llegar el Re grave, repite insistente estos 4 compases y, desemboca en el Re por segunda vez. Allí asciende al re agudo y luego al sobreagudo, provocando un estado sublime y grandioso.

Paso 7: Mundo Onto-Histórico

Hasta ahora en el análisis de esta pieza, se ha encontrado un núcleo común entre el contexto histórico del compositor, los elementos que representa la pieza y el sentimiento virtual; es la preocupación de Mignone por sus raíces, su arte y su cultura. En un nivel ontológico, esta pieza está definida por el “ser brasileño”.

Aunque la música, por sí misma, no encarna al individuo precisamente, sí pareciera narrar su historia, que se torna pertinente en consecuencia con el mundo que vive Mignone en el momento de escribirla. Un tiempo en que las artes, con el movimiento Modernista, buscaban afanosamente destacar los rasgos autóctonos de Brasil, a la vez que exponían a este “sér brasileño” a una fuerte

crítica, por descuidar su cultura en pro de la llegada de las corrientes europeas. En este sentido, qué mejor manera de hacerlo que tomar una de las obras cumbres de este movimiento, de quien fue el padre del nacionalismo, como lo es Andrade con su novela: “Macunaíma: un héroe sin carácter”.

La pieza expresa las profundidades de la existencia de este sér y cómo, debido a su falta de reafirmación personal como dueño de su cultura, sucumben las costumbres y riquezas de ella, ante las influencias externas. En la pieza, se percibe desde el comienzo una existencia lamentable, llena de quejidos y momentos en que la resolución está fuera del alcance. Dicha existencia se torna aún más difícil, como se expresa a partir del compás #34 cuando, al salir de su entorno conocido, debe ir en busca de su objetivo, probándose a sí mismo y su verdadero propósito en el mundo, enfrentándose a todo aquello que reta y pone en peligro su identidad. En el compás #50, sin embargo, se nos muestra a este sér en otro estado; en una atmósfera apacible, esperanzadora, que parece haber hallado su lugar en el universo; sin embargo, por falta de apropiación de su sér verdadero, esto dura poco y, en el compás #64, regresa a su turbación y la escala cromática descendente del compás #71 muestra literalmente su caída. En la coda, como en el relato mismo, la música va decayendo hasta llegar a la tónica, representando así su regreso a casa.

Paso 8: Audición abierta

Reiterar las audiciones de la pieza puede traer consigo otras aproximaciones a ésta o, incluso, elementos nuevos que no habrían sido advertidos durante las primeras escuchas. Sin embargo, también es cierto que, por medio de la ejecución de los pasos anteriores que aunque funcionan de manera independiente requieren del apoyo de las audiciones de la pieza, se han explicado nuevos hallazgos en cuanto a estructura, significado y emociones y la forma en que se manifiestan en

la música. A continuación, algunos elementos particulares que no se han mencionado en puntos anteriores.

Se hacen evidentes por ejemplo, las secuencias interrumpidas explicadas en el paso No. 4, en las que se describió el sonido en el tiempo y que están compuestos regularmente por solo dos motivos que se interrumpen en lugar de continuar su sucesión, tal y como se mostraba en las ilustraciones Nos. 17, 18 y 19.

Son característicos también los patrones rítmicos a lo largo de toda la pieza. La figura de negra con punto seguida de tres corcheas que favorece el *tempo* de *vals*, se encuentra repetidamente. De igual forma, la figura de corcheas que, como en el compás #1, comienza con un silencio de corchea; este motivo, al prescindir del primer tiempo, adquiere mayor agilidad. Esto lo vemos, además, en los compases 28, 30, 44, 46 y 72 en la coda, en la ilustración No. 22, y el resultado auditivo es un movimiento hacia adelante en la dirección.



Ilustración 22: Patrones rítmicos

Paso 9: Guía para la interpretación

Cabe recordar que esta guía, que se presenta a continuación, está basada en las observaciones de los puntos anteriores y no significa una forma única y absoluta de interpretación de la pieza.

Acerca de la totalidad de la pieza, es necesario manifestar que, aunque no tiene su origen en un texto específico, sí está inspirada en una leyenda escrita que pretende ser un reflejo del espíritu nacionalista; por lo cual, en opinión de la autora, la pieza no sólo busca reflejar la historia de Macunaíma sino que busca destacar las características y riquezas de Brasil a partir de su música, de la forma en que fue vivida por Mignone, desde su juventud, tocando como músico callejero. Por esto, es preciso que, en el cantar de las melodías de esta valsa, se busque enaltecer el estilo musical brasileño característicamente improvisatorio; es decir, que la línea melódica sea tan flexible como sea posible y el tempo no sea nunca estático. De este modo, ciertas licencias interpretativas son permitidas ya que éstas impregnan la música de ideas nuevas, que es el fin último de la improvisación: lograr la sensación de estar creando sobre la marcha, tal como lo hacían los músicos de la calle.

En cuanto al aspecto técnico, la pieza comprende todo el registro del instrumento, desde la nota más grave del fagot (Si bemol), hasta casi la última del registro sobreagudo (Mi natural), por lo cual es indispensable tener en cuenta que una caña y un tudel de gran flexibilidad son ideales para alcanzar, con mayor comodidad, cambios rápidos de registro.

El ataque inicial debe ser muy suave para evitar una acentuación innecesaria, debido a que no es el primer tiempo, de modo que la lengua deberá estar previamente sobre la caña y sólo se retirará ligeramente para dar paso a la columna de aire. Al comienzo de la pieza, debe hacerse notorio el *tempo* de *vals*, con una ligera inflexión sobre el primer pulso de cada compás, puesto que comienza con un silencio de corchea.

Los primeros 10 compases de la pieza se tocan dos veces, así que podrían sugerirse algunas diferencias entre la primera y la segunda interpretación; por ejemplo, comenzar en el primer compás en una dinámica un poco más que *piano* (*mezzopiano*) y, de una manera directa en que fluyan las corcheas con gran dirección hacia la dominante en el cuarto compás; luego en la repetición, hacerlo en *piano* y comenzar las primeras notas casi de manera dubitativa con un leve *tenuto* y, al llegar a la primera nota del segundo compás (Do sostenido), hacer un suave apoyo para hacer notar el primer tiempo y, de ahí en adelante, dejar discurrir espontáneamente la frase en un casi *accelerando*. Luego al llegar a la figura de negra con punto del compás #4, reposar brevemente en el tempo mas nó en el sonido, que deberá ser amplio y oscuro para enfatizar la armonía de Sol sostenido que aparece allí, que es una sensible de la dominante; pero de inmediato, retomar el tempo hacia el final de la frase, sin retardar ni hacer *diminuendo* puesto que todavía se encuentra sobre la dominante. Evitando siempre precipitarse sobre la siguiente frase en el compás #6, tomar la apoyatura de Mi de manera veloz, nó sobre el primer tiempo sino antecediendo el Re, ya que es sólo un adorno y no hace parte de la armonía; y de aquí en adelante, hacer un gran *crescendo* hacia el registro agudo, donde la sonoridad deberá ser más brillante hacia el final del compás #8, para enfatizar el intervalo de tercera disminuida (Sol sostenido-Si bemol) que aparece por primera vez y, puesto que la resolución de la frase es a una tónica cadencial que vuelve a dominante, es importante no perder intensidad en el sonido; por lo cual, el *diminuendo* que allí aparece escrito en la partitura no resulta tan apropiado. Por el contrario, esta sonoridad de tónica cadencial debe llevarse en dirección a la dominante y aumentar la velocidad del aire al llegar al trino de Fa para realizar su resolución a Mi (re y re#) muy rápidamente. El trino puede ejecutarse con la llave de Mi bemol del tubo tenor, tal como puede verse en la ilustración no. 23; si es el caso que el fagot no posee esta llave, debe emplearse otra posición. Una opción alternativa, que se muestra en la Ilustración No. 24, consiste en iniciar con la posición de Fa natural y pasar a una posición alterna para trinar usando los agujeros de Si y La

de la mano derecha. Aunque el resultado no será un sonido tan nítido como la anterior, puede funcionar.

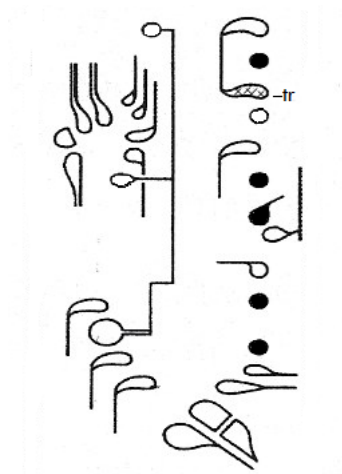


Ilustración 23: Trino 1 de Fa4

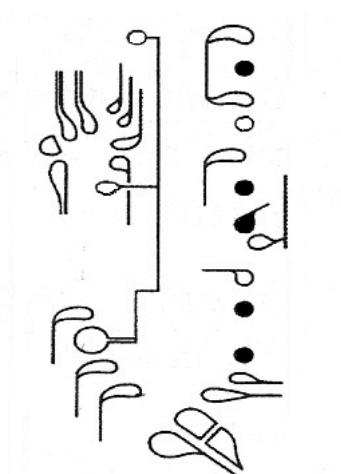


Ilustración 24: Trino 2 de Fa4

En la siguiente frase, el intervalo de novena hacia el registro agudo (de Re a Mi) debe ser lo más ligado posible. En este sitio, podría revelarse la personalidad de Macunaíma, su ser perezoso y dejado está representado en intervalos como éstos que en el fagot suenan lastimeros; allí, relajar momentáneamente la columna del aire al llegar al Si bemol dará un acento natural y, como consecuencia, un efecto de abrumador quejido. La escala descendente deberá ser muy ligada, evitando hacer un *diminuendo* o llegar a un momento de reposo del sonido puesto que se encuentra en un momento de tensión y la apoyatura de Sol a Mi, más tranquila que las anteriores, como si este compás tuviera una corchea de más, puesto que el Sol no es una nota ornamental en este caso, sino que hace parte de la armonía de subdominante. En el compás #14, el siguiente salto de octava y su respectiva escala descendente, con indicación de *portato*, debe articularse suavemente dentro de la ligadura. Además, la frase alcanza su resolución al primer grado momentáneamente así que, en este caso, al llegar a la octava superior (La) en el

compás #14, deberá suspenderse en el *tempo* para hacer notar que el intervalo es más pequeño que el anterior y para anunciar el descenso en la nueva articulación. La siguiente escala de corcheas en *portato* pareciera que va a descansar en tónica pero realmente continúa hacia abajo con una escala armónica (Do sostenido –Si bemol), así que debe resaltarse este paso con un *tenuto* en el Do sostenido para después continuar descendiendo más ligeramente. Entonces, la columna de aire deberá aumentar considerablemente en cantidad y velocidad para efectuar el salto de séptima descendente al Mi en el registro grave en el compás #16 y deberá detenerse un poco en el tempo para articular muy claramente las tres corcheas que van hacia el si bemol y acentuar la armonía de subdominante disminuida. Las siguientes tres corcheas (Do sostenido, Re, Mi) en el compás #17, en secuencia de las anteriores, aumentan en tensión, no sólo por llegar a dominante sino por efecto mismo del registro grave. El Do sostenido de este motivo debe ir muy conectado con el Si bemol anterior, puesto que éste último, aunque hace parte del acorde de subdominante, es también novena del acorde de dominante siguiente y el Do sostenido, el tercer grado de la misma. Este motivo debe sonar sin ninguna prisa, casi como anunciando el final; tomar el Fa apoyatura rápidamente ya que funciona como un adorno simplemente y posarse sobre el Mi dejando que éste resuene lo suficiente para convencer al oyente de que se dirige a resolver a la tónica cuando, en realidad, caerá al Si bemol grave en una cadencia rota. Este pasaje de saltos interválicos de séptima sobre la cadencia rota deberá generar gran tensión e incertidumbre a medida que va subiendo en el registro, así que el sonido debe acompañar esta tensión en un gran *crescendo* que prepare la gran explosión con la llegada al trino en la dominante. Para éste, la sonoridad deberá ser brillante y la columna de aire pequeña, concentrada en la embocadura pero muy veloz. Se recomienda, para ejecutar este trino, usar la usual posición de La y luego trinar con el dedo en Do, como puede verse en la ilustración No. 25.

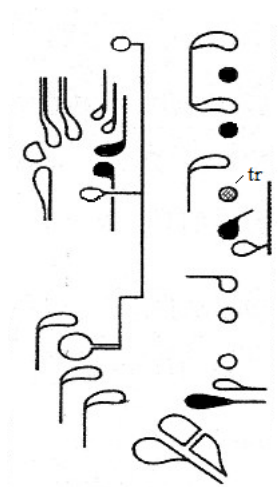


Ilustración 25: Posicion sugerida para el trino La bemol4 - Si bemol4

La siguiente apoyatura del compás #21 no es melódica; su objetivo es causar un efecto de ligereza, por lo cual ésta debe ser muy rápida y la escala cromática consecuente con un *staccato* muy corto, cuidando el exagerado golpe de la lengua sobre la caña que volvería pesado el pasaje. El *rallentando* y el *diminuendo* no deberán tampoco extralimitarse; la sensación de tensión debe mantenerse ya que es una expansión de la dominante y no es oportuno llegar a un estado de reposo y resolución; así esto apoyará la atmósfera de misterio que deja la frase y resultará en una mayor sorpresa al regresar al principio.

En el compás #24, un grupo de corcheas ascendentes llega al Re sobreagudo por primera vez en la pieza, que además se mueve sobre la dominante de la dominante; así que la columna de aire deberá impulsarse hacia adelante empleando además un pequeño *accellerando*. Este motivo de dos compases puede ser delicado técnicamente debido a la llegada a este Re y a la bordadura de Fa sostenido que aparece dos veces. Si la digitación con la posición usual del Fa sostenido es problemática para efectuar ágilmente el pasaje, se recomienda usar la posición alternativa del medio agujero (ver imagen no. 18), con especial atención a la afinación, que suele ser alta para esta posición, para lo cual se recomienda relajar la embocadura e impulsar el aire en dirección descendente.

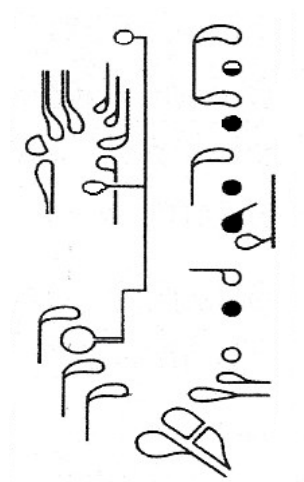


Ilustración **26**: Posición sugerida para el Fa sostenido⁴

La cesura que propone Mignone en el compás #25 es de carácter tenso en lugar de distendido, por lo cual no debe realizarse ningún *diminuendo*; la armonía de dominante de la dominante (Mi mayor) y la llegada al brillante sobreagudo crean una gran zozobra en donde no deberá dejarse caer la intensidad del sonido, hasta el momento en que se sale de la semicorchea de Sol sostenido hacia el Si bemol agudo, el cual debe acentuarse con cuidado de no excederse para marcar la salida del quinto mayor en el que se encuentra y desprender de allí un ágil descenso evitando perder la calidad del sonido y la intensidad de la frase. Ya que este motivo se repite una octava abajo, apoyar de nuevo este Si bemol y continuar con un amplio sonido y un buen *legato* que, entre los compases #27 y 28, no debe interrumpirse sino conectarse muy bien, puesto que el La del nuevo motivo es resolución del Sol sostenido y no una idea nueva; a pesar de comenzar el ascenso del motivo siguiente con un silencio de corchea, este silencio tiene como función lograr la inflexión de la frase y no el llevarla a un estado de descanso. Estas corcheas en ascenso, del compás #28, van anunciando la conclusión de la frase con su armonía de tónica cadencial y la línea melódica asciende y desciende creando un crescendo y un decrescendo naturales; la apoyatura en el compás #29 tiene una función de ornamentar dentro de su estilo improvisatorio, así que debe

presentarse muy ligera, sin ninguna acentuación. El motivo siguiente, imitativo del anterior, aunque comienza en La también y se mueve sobre la dominante, se presenta un tono por debajo, lo cual melódicamente significa un nivel menos de tensión; así que el sonido deberá ser menos intenso y, en este sentido, el Sol de apoyatura menos presuroso; además, hace parte de la dominante. Los compases siguientes, con resoluciones como adornos, deben tocarse libremente como improvisando y, ya que hacen parte de la conclusión de toda la sección, deberán generar una atmósfera más apacible y revelar con tranquilidad la tan esperada tónica.

La frase siguiente, siendo un tema contrastante con el primero de esta sección, deberá tener una sonoridad general más brillante y una mayor “pronunciación” en las articulaciones. El primer ataque, con una apresurada apoyatura y un claro *sforzato*, deberá sorprender y sobresalir de todo lo anterior. Aunque no hay ningún cambio escrito en el tempo, el fraseo deberá tener mayor dirección hacia adelante para imprimir un carácter ansioso; las corcheas deben ser exageradamente cortas en contraste con los pasajes ligados del primer tema y extremar aún más los *sforzatos* siguientes que llegan a dominante. En el compás #38, la imitación de la semifrase que acaba de pasar comienza en Si bemol agudo y en dominante, lo que le confiere mayor vigor que a la frase anterior. Se recomienda aquí una sonoridad más quejumbrosa y penetrante y, al llegar al compás #40, acentuar el Mi apoyatura que encontramos en medio del descenso, para señalar este elemento diferente. Al término de esta frase, continúa una serie de motivos de nuevo ligados, que comienzan con el cuarto grado mayor; en este caso, se deberá comenzar con un sutil *tenuto* en la primera nota para señalar el Si natural que canta por fuera de la tonalidad; además, es necesario realizar un drástico cambio de color y destacar la articulación ligada en estos intervalos en oposición a la articulación *staccato* anterior. La reiteración en el compás siguiente, que expone la armonía de un cuarto ya en menor, deberá diferenciarse del anterior con un pequeño contraste dinámico a *pianissimo*. Luego, la tercera vez en cadencial

deberá tener un mayor nivel dinámico y se deberán destacar las semicorcheas que lo diferencian de los otros dos, dándoles mayor agilidad, casi como si fueran improvisadas por el intérprete. Después, en el compás #46, de nuevo se requiere una articulación muy corta y en crescendo hacia el Mi bemol del compás siguiente, que resuelve en tónica en el registro más grave; esto que parecería un final es realmente el comienzo de dos compases conclusivos, así que este Re no debe apurarse, ya que es final de un motivo y principio de las corchas siguientes que, con sus rápidas apoyaturas, deben dar la sensación de ir empujando la frase hacia su final con carácter nervioso, a medida que la frase va desapareciendo en un delicado *diminuendo*.

La sección mayor deberá guardar un carácter muy distinto de cualquiera de las anteriores. Una sonoridad tranquila, un sonido muy vigoroso todavía pero una columna de aire, la embocadura e, incluso, un fraseo más abandonados y relajados. Las frases deben fluir más y tener mayor libertad, haciendo un especial énfasis en el *tempo* de *vals*, casi como dejando que el aire brote sin empujarlo. Las apoyaturas en la escala deben tocarse de manera muy *cantabile* ya que no son sólo adornos sino que hacen parte de la melodía. Al descender en la melodía, que es de un tono más inocente, los cromatismos que dan mayor interés a la dominante deben destacarse con una suave inflexión del aire, casi en *crescendo*. La siguiente frase, que es imitativa en el compás #58, inicia en la subdominante y un tono por encima, lo cual le agrega naturalmente un tanto más de intensidad, siempre dejando fluir la frase con un aire sereno; pero ahora, al llegar al compás #62, deberá destacarse el cromatismo de Mi sostenido haciendo un pequeño apoyo sobre él y dirigiéndolo en intención hacia el Fa sostenido. Los tresillos que siguen, en Fa sostenido menor, son de especial atención, ya que representan el elemento diferente de toda la pieza; se deberán llevar en un *crescendo*, al máximo punto de tensión y no pasar sobre ellos muy rápidamente. Las figuras siguientes son otra analogía de la vida de Macunaíma en la búsqueda de su amuleto perdido, ya que los compases #64 y 65 son una transición que busca el retorno hacia la

tonalidad menor; con un aire improvisatorio, deberán ser ágiles y ansiosos. La última de estas figuras en el compás #66, ya sin el adorno, deberá ser más calmada y con un gran crescendo para anunciar el retorno al Si bemol. El pasaje siguiente, sobre la dominante, es el puente directo que conecta toda la travesía de Macunaíma con su regreso a casa, así que deberá ser menor la energía del sonido y también del *tempo*. Los tresillos de corchea y la escala cromática, sin pretender calcular la medida de cada pulso, deberán interpretarse de manera muy libre.

La frase inicial de la coda es una reminiscencia de toda la pieza. Ésta deberá ir en dirección al Mi bemol del segundo compás con un *tempo* de *vals* un tanto más lento que el original, como evocando con pena y haciendo un *crescendo* hacia el La que es el corto clímax de esta pequeña frase; y luego, relajar el sonido de nuevo al llegar a tónica. En las últimas dos frases, hay dos materiales superpuestos: una tónica constante como pedal, que sobresale por sí sola al reiterarse y una melodía descendente que es la protagonista, así que deberá sobresalir un poco más y tener una clara dirección, empleando siempre un sonido oscuro y pastoso. La segunda vez, en el compás #79, como un eco de la primera, deberá tener menos fuerza aún pero igual dirección y claridad en su melodía y, al llegar al segundo grado descendido (Mi bemol), resaltar su aparición valiéndose del staccato indicado por el compositor y con algo más de acentuación, hasta perder toda fuerza en el Re grave.

Después de esta melodía triste y oscura, los últimos dos compases se componen de dos inesperados saltos a la octava aguda y luego a la sobreaguda. Este salto es particularmente complejo ya que es el extremo final del registro del fagot. Alcanzar la apoyatura de Mi, con un ataque exacto y limpio, es una tarea difícil de realizar, por lo que emplear la llave de Mi sobreagudo del tubo tenor, en este caso, no es la mejor opción, ya que al realizar un ataque directo no resulta tan efectiva. En cambio, deberá usarse la posición alterna que está presentada en la ilustración No. 27, para lograr una respuesta más inmediata y una fácil resolución al Re.

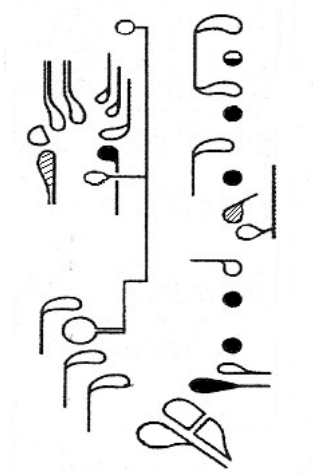


Ilustración 27: Posición sugerida para el Mi sobreagudo

Las llaves marcadas únicamente con líneas, indican la posibilidad de mejorar la funcionalidad de la posición, usando una de ellas o ambas; debido a que no sucede en todos los casos, el intérprete deberá decidir si le conviene optar por ellas.

En cuanto a la intención de este final, en lugar de ir en la misma línea de disminución del sonido, por el contrario debe ser un importante pico en la pieza, un salto con un carácter impetuoso con un sonido brillante que habrá de simbolizar el estado último de Macunaíma en el firmamento como una constelación, tal como lo dice la leyenda.

CONCLUSIONES

La obra “16 piezas para fagote solo” de Francisco Mignone, es un interesante objeto de estudio para los fagotistas debido, no sólo a su exigente nivel técnico sino a la riqueza y heterogeneidad de niveles de significación musical. Las fuentes nacionalistas, las armonías diversas y el acertado empleo de los recursos técnicos del instrumento hacen de ella una obra particularmente atrayente para su análisis e interpretación.

Es fundamental, para el intérprete de cualquier instrumento, elegir la metodología apropiada para el estudio e interpretación de una obra, así como establecer límites para determinar una dirección específica en el momento de efectuar su análisis. Realizar un acercamiento auditivo y analítico basado en un único nivel de razonamiento limita su interpretación; ésta última, en cambio, se ve enriquecida cuando la pieza es observada bajo un sistema de múltiples lentes que comprenda el análisis teórico apoyado de la partitura, acompañado de audiciones abiertas, observación del contexto y percepciones e inferencias personales del intérprete; para lograr un profundo discernimiento de la pieza con la concatenación de todos estos elementos.

El método fenomenológico de Lawrence Ferrara es un modelo de análisis musical muy completo y de fácil asimilación que permite la funcionalidad individual y conjunta de los diversos estratos que puede concebir una pieza musical, en beneficio de una interpretación consciente que estará respaldada por los resultados del método.

BIBLIOGRAFIA

Appleby, D. P. (2001). *La música de Brasil*. Mexico: Fondo de Cultura Económica.

Gillick, A. S. (8 de Febrero 8 de 2015). *Experimentation and nationalism in Francisco Mignone's works for bassoon: A performance Guide to the II Wind Quintet and Concerto*. From http://books.google.com.co/books?id=BNrLF5PXGT0C&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

Verhalen, M., & Neves, J. (2005). *Camargo Guarnieri, Brazilian Composer. A study of his creative life and works*. Bloomington: Indiana University Press.

Coelho, B. (14 de Febrero de 2015). *Glossary of Portuguese terms of the 16 Valsas para fagote solo*. From http://www.benjamincoelho.com/Mignone_Waltzes.htm

Mignone, F. (1983). *16 valsas para Fagote Solo*. Rio de Janeiro: FUNARTE/INM/Pro-Menus.

Ferrara, L. (1991). *Philosophy and The Analysis of Music: Bridges to Musical Sound, Form, and Reference*. Westport, Conn.: Greenwood Press.

Luper, A. T. (1965). The Musical Thought of Mario de Andrade (1893-1945). *Anuario* , 1, 48-53.

López, K. S. (1998). Modernismo and the Ambivalence of the Postcolonial Experience: Cannibalism, Primitivism, and Exoticism in Mario de Andrade's Macunaima. *Luso-Brazilian Review* , 35 (1), 14.

Espejo Velásquez, G. G. (2013). Reflexiones sobre la identidad en Macunaíma. *Revista La Palabra* , 13.

de Andrade, M. (2 de Mayo de 2015). *Arca Literaria*. From Macunaíma: <http://download.baixatudo.globo.com/docs/Macunaima.pdf>